



El Sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: La siembra del Señor (antes de 1655) y Sueños hay que verdad son (1670)

Françoise Gilbert

► To cite this version:

Françoise Gilbert. El Sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: La siembra del Señor (antes de 1655) y Sueños hay que verdad son (1670). Bulletin of the Comediantes, 2008, 60, pp.91-126. halshs-00943771

HAL Id: halshs-00943771

<https://shs.hal.science/halshs-00943771>

Submitted on 8 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El Sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón:

La siembra del Señor (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670)

Françoise Gilbert

Université de Toulouse-Le Mirail

Son dos solamente los autos de Calderón que llevan a escena al personaje alegórico del Sueño: *La siembra del Señor* (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670).

Quisiéramos detenernos aquí sobre la elaboración teatral de dichas alegorías, para estudiar y comparar sus características y su respectiva función dramática. De hecho, vamos a encontrarnos con una figura polifacética, cuya ambigüedad merece un estudio detenido.

Según señala Ángel Valbuena Prat, *La siembra del Señor* se fundamenta en dos parábolas neotestamentarias: la del Padre de familias y los obreros de la Heredad, y la de la viña arrendada y asesinato del Hijo del Dueño.¹ El argumento del auto es el siguiente: en los albores de la humanidad, ya cometido el pecado original y expulsados los hombres del Paraíso, el Mayoral, figura de Dios Padre, llama a los hombres-jornaleros a que despierten para cultivar una tierra virgen suya. Acuden los representantes de la Ley Natural, a quienes, al mediodía, suceden los labradores de la Ley Escrita, mientras el Padre manda a su hijo Emanuel “a desterrar la Culpa” (v. 737), quien intentaba estorbar la labranza. La muerte del Hijo del Mayoral a manos de Judaísmo, a la media tarde, inicia la era de la Ley de Gracia, en la que la Fe mantiene vivo el trigo sembrado con la Ley Natural y crecido con la Ley Escrita, y consagra su fruto en el pan del sacramento eucarístico. El Juicio Final retribuye a los jornaleros representantes de las tres Edades según su participación en la labranza.

Proponemos en el cuadro adjunto un esquema de la estructura del auto:² sobre la base de una sinopsis métrica, establecemos en la primera columna una jerarquización de los datos

métricos proporcionados por *La siembra del Señor*, diferenciando entre “formas englobadoras y formas englobadas.”³ Esta jerarquización se refleja luego en la determinación de secuencias dramáticas, que clasificamos en macrosecuencias [A y B], mesosecuencias [B1, B2] y microsecuencias [Aa, Ab, B1a, B1b, B1c, B2a etc.]. La tercera columna documenta las coordenadas espacio-temporales de la acción, mientras la cuarta sintetiza la trayectoria dramática de los protagonistas de la obra. Una línea de separación horizontal continua materializa la separación entre las dos macrosecuencias A y B, separación a la que corresponden, más allá de un cambio métrico, un momento en que queda el escenario totalmente vacío (criterio escénico), y una ruptura total de la continuidad espaciotemporal (criterios geográfico y cronológico). Las mesosecuencias B1 y B2, separadas en el cuadro por una línea discontinua, se distinguen una de otra por un cambio métrico y también espacial, pero no por una ruptura de la continuidad temporal ni por un escenario vacío.⁴

La estructura binaria (macrosecuencias A y B, aproximadamente de igual extensión)⁵ se articula pues en torno al designio divino de desterrar a la Culpa gracias a la encarnación del Emanuel. En este marco dramático binario se distribuye de manera equilibrada la cronología tripartita de la jornada de los labradores evangélicos, a la que se superpone la lectura alegórica y exegética de las tres Edades de la humanidad. El conjunto ofrece una síntesis eficaz del conflicto primordial que informa toda la historia de la salvación.

La integración del personaje alegórico del Sueño en esta dinámica puede sorprender, y la lapidaria observación de Valbuena Prat según la que “La figura del Sueño es sumamente original dentro de las obras de este género”⁶ sin duda merece ser prolongada con un estudio profundizado de las características y funciones dramáticas de dicha figura.⁷

Desde los versos aperturales del auto, la apóstrofe que el Padre dirige a la humanidad establece el alcance universal de sus palabras, y sienta las bases de aquella cronología alegórica que impone la necesidad de una doble lectura de la parábola argumental:

PADRE. Mortales hijos de Adán
 que en las fértiles campañas
 del Universo vivís
 a merced de la labranza:
 el Gran Padre de familias, 5
 rico mayoral de cuantas
 heredades cultivaron
 jornaleras vuestras ansias,
 para la mejor de todas
 hoy os convida y os llama 10
 porque es una virgen tierra,
 tan pura, limpia e intacta,
 que de su cosecha espera
 y de sus frutos aguarda,
 no sin gran colmo, llenar 15
 la trox de sus esperanzas.
 (vv. 1-16. [OC 3, 682a])

El campo semántico del advenimiento (“cosecha,” “frutos,” “esperanzas”) dibuja la perspectiva de la redención futura, mientras la dimensión alegórica del argumento del auto viene explicitada a continuación:⁸

PADRE. Ea, pues, venid, venid
 a su labor, que a esta causa
 el alba os despierta, dando
 cumplimiento a la Palabra 20
 de aquel mayoral que dice
 la Escritura, que a la plaza
 del mundo salió a buscar
 sus jornaleros al alba.
 Adán.(dentro) Labradores de la tierra 25
 que vivís de cultivarla,
 despertad que viene el día.
 (vv. 17-27 [OC 3, 682a])

De hecho, las repetidas menciones del alba por el Padre (vv. 19 y 24), y el eco que reciben, fuera del escenario, en las palabras de Adán (“que viene el día” v. 27), tanto como el uso del

verbo “despertar” (vv. 19 y 27), si bien fijan los límites temporales iniciales de la parábola dramatizada, también remiten, lógicamente, a un marco temporal anterior a nuestro tiempo dramático, y que es el de la noche en la que duermen los jornaleros. Algunos versos más tarde, el Padre vuelve a insistir sobre el sueño prolongado de éstos (“Con todo, aun no bien despiertos / responden,” vv. 49-50), y fuera del escenario, la segunda réplica de Adán empieza a dar cuerpo a este sueño, personificándolo:

ADÁN. (*dentro*) Amigos, el Sueño basta,
despidámoslo por hoy,
que al umbral de su cabaña
el mayoral de estos montes
con el jornal nos aguarda.
Vaya, pues, de entre nosotros
despedido el Sueño.
TODOS. Vaya.
(vv. 56-61 [*OC* 3, 682b])

La consecutiva salida a escena del personaje alegórico del Sueño, “*vestido de villano*” según reza la acotación, y fulminando, no deja lugar a dudas sobre su identidad:

SUEÑO. Sí haré, más vendrá la siesta,
que yo tomaré venganza
de los baldones de ahora
(vv. 63-65 [*OC* 3, 682b])

El Sueño así figurado corresponde con el Hipnos de la mitología griega⁹, es decir la alegoría del “acto de dormir,” y la alusión a la siesta lo confirma. Su vestimenta de villano delata una condición terrenal y corpórea, sin grandeza (Arellano, *Estructuras*, 198-99), y el hecho de despedirlo los labradores atestigua de su carácter molesto. Su oposición profunda a la noción de trabajo, y por consiguiente, su hostilidad a los proyectos del Mayoral, vienen explicitadas en el intercambio siguiente entre el Padre y el Sueño:

PADRE. Villano, detente, aguarda,
y si es que el trabajo buscas,

haz cuenta que ya le hallas
en mi jornal.

SUEÑO. Esto es bueno
para mí, que a cabezadas
suelo matar a cualquiera
que donde yo estoy trabaja.
(vv. 66-72 [*OC* 3, 683a])

Ante tan ruda resistencia, el Mayoral no puede sino interrogar al villano sobre su identidad, y he aquí cómo se autopresenta el Sueño:

SUEÑO.	Soy aquél	
que a cobrar va de la humana		
vida el tributo primero		75
que ofrece a la muerte en parias;		
aquél que, hurtándole el medio		
caudal, es ladrón de casa,		
tal, que aunque hace falta el hurto,		
hace el ladrón mayor falta.		80
Aquel familiar veneno		
que prestadamente mata,		
siendo hijo de la pereza		
y padre de la ignorancia.		
Aquél que de tan villano		85
se precia, que en pobres pajas		
suele estar mejor hallado,		
que no en las delicias blandas		
de la pluma, porque tiene		
por enemigos, en armas,		90
al cuidado de la honra		
y al desvelo de la fama.		
Aquél que echado del hombre		
se sale cada mañana		
a buscar la vida, y no		95
la vulgaridad me valga,		
pues es cierto que voy sólo		
a perderla con buscarla.		
Aquél, pues, que siendo siempre		
sombras, delirios, fantasmas,		100
tal vez suelen ser misterios,		
que ni se entienden ni alcanzan.		
Aquél, ...pero ¿dónde voy		
con definición tan larga,		
siendo el Sueño y siendo fuerza		105
admirarme de que haya		
quien no me conozca?		
(vv. 72-107[OC 3, 683a])		

En esta larga y complaciente autodefinición del Sueño, cada una de las siete anáforas del deíctico enfático “aquél” introduce una característica más o menos tópica de la figura. Es el caso para la imagen, heredada de la tradición clásica¹⁰ y usada por Calderón en varios autos, del “ladrón de media vida”¹¹ (vv. 73-80), relacionada con la idea de la muerte,¹² así como para la metáfora del “familiar veneno”¹³ (vv. 81-84). Común también en la producción sacramental del dramaturgo resulta la idea de que el Sueño invierte o anula las diferencias sociales (vv. 85-89), función que suele compartir con la Muerte.¹⁴

Más originales resultan las calificaciones del Sueño como villano aventurero: (“Aquél que echado del hombre, / se sale cada mañana / a buscar la vida,” vv. 93-95), que retoman, explicitándolo, el carácter gracioso de la situación inmediatamente anterior, en la que los jornaleros desahuciaban literalmente al Sueño (vv. 61-62). Esta caracterización graciosa se completa con la agudeza sobre la expresión buscona “buscar la vida” (“y no / la vulgaridad me valga, / pues es cierto que voy sólo / a perderla con buscarla,” vv. 95-98), y confirma el estatuto de villano atribuido al personaje alegórico, acercándolo así al tipo teatral del gracioso.

La última calificación del Sueño como “sombras, delirios, fantasmas”¹⁵ (v. 100) se aleja de la definición del sueño como “acto de dormir,” para orientarla brevemente hacia el segundo sentido de la palabra, derivado ya del verbo “soñar,” como lo explicitan los dos versos siguientes aludiendo a la hermeticidad de las imágenes oníricas: “tal vez suelen ser misterios, / que ni se entienden, ni alcanzan” (vv. 101-02). Pero esta nueva orientación de la palabra finalmente no afecta mucho a la caracterización del personaje quien, maravillándose de que el Padre no lo conozca, en la respuesta del Mayoral se ve reducido otra vez, y por contraste con la vigilancia de éste, a su papel original de “acto de dormir”:

PADRE. Pues
no os admire esa ignorancia,
que no conocen al Sueño
los que en sí, sin vos descansan 110
y sin saber de vos viven
en continua vigilancia.
(vv. 107-12 [*OC* 3, 683a])

Lo que sí se prolonga, y confirma, es la vocación graciosa del personaje alegórico, cuya procacidad merecerá la seca reprensión del Mayoral:

SUEÑO. Por lo menos no podéis
negarme que buena fama
no tenéis, pues no os echáis 115
a dormir.¹⁶
PADRE. Locuras bastan,
e idos de aquí, que admitiros
no quiero yo en mi labranza,
porque en ella perezosos
ni me sirven ni me agradan, 120
y ya llegan los que espero.
(vv. 113-21 [*OC* 3, 683b])

Las últimas palabras del Sueño antes de su retirada rematan su autopresentación, y anuncian su función dramática futura:

SUEÑO. Pues aunque no me des plaza
de jornalero, he de andar
entre ellos buscando trazas
de estorbarles las tareas.
Pues siendo yo semejanza 130
de la Muerte y de la Culpa,
debo ser amigo de ambas
y he de buscar de vengarme
ocasión.
(vv. 126-34 [*OC* 3, 683b])

Esta última réplica permite ya situar al personaje en el conflicto primordial que opone las fuerzas del Bien (el Padre, Emanuel, y más tarde Fe) y las del Mal (Culpa y sus futuros ayudantes Idolatría, Judaísmo y Apostasía). Su simpatía por la causa común de la Culpa y de

la Muerte—quien no figura en las *dramatis personae*, y por analogía se funde en la figura sintética de Culpa—procede del parentesco que parece unirlo a ellas (“Pues siendo yo semejanza / de la Muerte y de la Culpa,” vv. 130-31), como resalta de la larga definición que el Sueño acaba de dar de sí mismo. Aunque cuando su proyecto de alianza pueda parecer proceder del irrisorio y casual deseo de venganza de un personaje aparentemente secundario, se traduce por la involucración del Sueño en el plan maléfico de la Culpa, e implicará consecuencias muy importantes en la continuación del drama.

De hecho, reaparece el personaje del Sueño al final de la primera microsecuencia (Aa), cuando Culpa se interroga, vanamente ansiosa de entrar en la tierra de Nazaret para perturbar el trabajo de Adán y sus labradores (“¿Quién de su labor podrá / a estos obreros, que andan / sembrando ya la semilla / del grano y de la palabra / impedirles las tareas?” vv. 557-61). Con su segunda salida a escena, el Sueño contesta directamente los lamentos de Culpa, cuya amistad desea granjearse, y a partir de este momento, ambos unen sus fuerzas en un deseo común de venganza:

SUEÑO. Yo podré, que tengo gana
de hacer que todos me sueñen,
puesto que todos me agravian.
CULPA. Pues, Sueño, si te parece 565
que tú a suspenderlos bastas,
las letales sombras mías
gobierna, dispensa y manda.
SUEÑO. Sí haré. Y pues ya de las horas
el mayor reloj señala 570
la del mediodía [...]
.....
haré que esta siesta rindan
las tres Potencias del Alma,
de suerte que un limbo oscuro
escondida y sepultada 580
tenga la Naturaleza.
(vv. 562-71 y 577-81 [OC 3 687b-688a])

Si la fórmula “hacer que todos me sueñen” (v. 563) otra vez parece orientar al personaje del Sueño hacia la actividad onírica,¹⁷ aquellas características que Culpa comparte con la Muerte¹⁸ (“las letales sombras mías” v. 567), y que enseguida delega al Sueño, le devuelven pronto a éste su estatuto inicial de “acto de dormir.” Se corrobora luego con la siesta de mediodía a la que el Sueño piensa someter la memoria, la voluntad y el entendimiento—las tres potencias del alma¹⁹ según Agustín—de aquellos jornaleros quienes, con Adán, figuran la Ley Natural (“la Naturaleza” v. 581).

La confirmación impaciente por Culpa de su alianza con el Sueño (“¿Pues qué esperas? Ve y ataja / esa codicia penosa,” vv. 582-83), a la que se añade el anuncio en ticoscopia de la llegada de los jornaleros israelitas, marcan el final de la primera mesosecuencia y el paso de la Ley Natural a la Ley Escrita (“Israelitas son, al paso / les saldré, mostrando, ingrata, / que de la Ley Natural, la culpa a la Escrita pasa,” vv. 593-96). La tensión dramática creada por la unión vengadora de las fuerzas hostiles se prolonga, en la unidad dramática siguiente (Ab), por el segundo obstáculo que constituye el anuncio por Gabriel de la Encarnación en Belén, y el envío del Hijo, mandado por su Padre para ayudar a los segundos jornaleros a “desterrar la culpa.” Este momento clave de la historia de la salvación funciona como bisagra del auto, cuya segunda macrosecuencia (B) se abre con el contraataque de Culpa contra la Encarnación.

Salen al escenario, comentando el final de la Edad precedente, Sueño, entusiasta, y Culpa, amarga:

SUEÑO. Ya postrada, ya rendida	
a funesta sombra oscura	740
dejo una Ley reducida.	
CULPA. ¿Qué le importa a mi locura	
ver la primera dormida,	
si la segunda a seguir	
viene aquesta misteriosa	745
labor [...]	

(vv. 739-46 [*OC* 3, 690a])

Frente a tanto resentimiento, el Sueño, lejos ya de su inicial papel de villano grosero, asume ahora una función de pernicioso consejero de la Culpa, sugiriéndole soluciones para eliminar las semillas sembradas conjuntamente por la Ley Natural y la Fe:

SUEÑO. Pues si de ese fértil grano,
de ocultos misterios lleno, 760
imaginas, aunque en vano,
que ha de ser de tu veneno
antídoto soberano,
haz tú que nazca con él
hierba animada que, infiel, 765
le vicie de su virtud.

CULPA. ¿Qué contrario hay tan cruel?

SUEÑO. Tres hay, que cualquiera daña
la espiga de aqueste trigo:
la langosta, la cizaña 770
y la neguilla, enemigo
de toda aquesta campaña.
Una te puede negar
misterios que ha de tener
este Trigo; otra talar 775
sus campañas, y otra, hacer
que nadie llegue a gustar
sus frutos, si en el abismo
fuesen de tu favor mismo
neguilla la Apostasía, 780
langosta la Idolatría
y cizaña el Judaísmo.
(vv. 759-82 [*OC* 3, 690a])

Por segunda vez, en su contraataque frente al segundo obstáculo que representa la encarnación del Emanuel, Culpa puede contar con la ayuda del personaje del Sueño. Pero éste ya no actúa impulsado por una ira vengativa, ya no usa sus características propias para interrumpir el trabajo de los jornaleros y obligarles a dormir. Ahora, él es quien idea²⁰ la manipulación de Apostasía, Idolatría y Judaísmo por Culpa, la cual, a instancia suya, decide: “Sembraré en ellos la guerra / de tres enemigos fieros” (vv. 796-97). El Sueño se contenta con comprobar a escondidas la validez de sus anticipaciones, y las comenta con una

reivindicación socarrona de su pereza que recuerda su insolencia inicial: “Eso de los tres me esconde, / que no estoy yo bien adonde / se trata de trabajar” (vv. 836-38). Después de la retirada de Sueño, Culpa termina de distribuir los papeles que van a desempeñar sus tres ayudantes, hasta que los deslumbre la luz fulgurante que pone fin a la microsecuencia B1a, anunciando el advenimiento del Hijo.

Con la llegada del Emanuel entre los hombres (“Jornaleros de la vida, / labradores de mi padre, / Gloria a Dios y paz al hombre,” vv. 884-86), se abre la microsecuencia siguiente (B1b), en la que se enfrentan las encontradas fuerzas, hasta que acabe Judaísmo por matar al hijo del Mayoral. Ausente de esta segunda microsecuencia, el Sueño vuelve al escenario en la microsecuencia siguiente (B1c) que escenifica el final de la Ley Escrita—período enmarcado entre el nacimiento y la muerte de Cristo y abarcado por la mesosecuencia B1 en su conjunto.

La reaparición del personaje del Sueño en B1c ocurre precisamente cuando Fe, después de la muerte del Hijo, pregunta por la casa del Mayoral y por sus jornaleros, encontrándose sola en su búsqueda hasta que el Sueño le sale al encuentro (“...dónde están / sus obreros, que no dan, / cuando el fruto se desea / ni este tiempo a la tarea / ni estas horas al afán? / Pero un villano ha salido / al paso,” vv. 1247-53). Éste empieza entonces a relatarle la muerte del Emanuel en términos sumamente conmovidos:

SUEÑO. Pues ese estrago, esa ruina,
 testigos son desconformes 1270
 de la inocencia de un Dios
 y de la culpa de un hombre,
 en cuya lucha ostentaron,
 ya piedades, ya rigores,
 el más venturoso amante, 1275
 y el más desdichado joven
 murió a sus manos; y él,
 turbado, confuso y torpe,
 dejó la heredad cubierta
 de lástimas y de horrores. 1280
 De suerte que monte y valle
 la sangre inunda, que corre
 tanto, que de ella animada
 cada flor es un adonis.

Llegó a su Padre la nueva, 1285
 no ya porque sean veloces
 las del mal, cuanto porque
 nada hay que dude ni ignore.
 Y así, desde lo eminente
 de su cabaña, con voces 1290
 lastimeras se lamenta
 al ver que en iras atroces
 robusta fiera ejecuta
 la voluntad de los dioses.
 (vv. 1269-94 [*OC* 3, 695a-b])

Desde su inicio (“turbado” v. 257), el parlamento de Sueño sugiere una ruptura de tono con la frivolidad anterior del personaje, ruptura pronto explicitada (“todo el descuido del Sueño / se ha convertido en cuidado,” vv. 1259-60). De hecho, expone en una refinada e inesperadamente sublime metáfora floral la crucifixión del Hijo en el Golgotá (“un cadáver / que, de la cumbre del monte, / rosas deshojadas vierte / a un valle que las recoge. / [...] / De suerte que monte y valle / la sangre inunda, que corre / tanto, que de ella animada / cada flor es un adonis,” vv. 1265-68 y 1281-84). El Sueño concluye su parlamento con la evocación del dolor punzante del Padre, anticipando así la apertura de la segunda mesosecuencia B2 que, en una continuidad temática y temporal inmediata unida a un cambio de espacio y de versificación, dramatiza, a través del encuentro entre la Fe y el Padre, la instauración de la Ley de Gracia hasta el Juicio Final. Estos momentos serán figurados respectivamente, en las microsecuencias B2a y B2b, por el final de la jornada de los obreros y la retribución de su trabajo.

El radical cambio de tono del Sueño se corresponde, desde un enfoque dramático, con una sensible evolución de la posición del personaje en el conflicto que opone la Culpa al Padre. Al principio de la última microsecuencia B2b, aunque comente en términos graciosos²¹ (“Esto del Pan me ha sonado, / si digo verdad, muy bien, / porque siempre el que es amigo / de dormir lo es de comer,” vv. 1350-53) la anterior llamada de la Fe a celebrar el Trigo en Jerusalén (vv. 1337-39), ya no funciona el personaje como el oportunista y vil cómplice de la

Culpa, ni como su consejero maligno. Al confesar su emoción y al guiar a la Fe hacia el Mayoral, parece que se acerca más bien a la causa de éste y, de hecho, le toca luego a él referir para Culpa el mensaje de aquélla. Además, ante las reticencias y los lamentos de la fuerza maléfica (“Detén / la voz, no prosigas, no, / que ese Pan (¡ay de mí!) es / el cumplimiento de tantas / sombras como yo intenté / en Ley Natural y Escrita / borrar y desvanecer. / ¿Cómo (¡ay de mí!) embarazar / de estas figuras podré / lo figurado en el Pan?” vv. 1363-72), el Sueño, en vez de alentarla como antes, le pinta su próximo fracaso, y comenta para ella los preparativos del Juicio:

SUEÑO. Que muy mal podrás se ve,
 porque son muchos obreros
 los que convoca la Fe
 a su voz, a cuyo acento
 se para el aire otra vez

 Señala es con que el mayoral
 sus obreros junta a hacer
 cuenta con ellos a fin
 de pagarlos mal o bien,
 si sirvieron bien o mal.
 (vv. 1373-77 y 1382-86 [OC 3, 696a])

Por supuesto, el auto se clausura con el triunfo público del Emanuel sacramentado (“que la edad del Trigo es / la edad mía: discurriendo / desde el sembrar al nacer, / desde el nacer al morir, / hasta que hecho Pan me veis, / todos a este Sacramento / celebrad,” vv. 1483-89), y Culpa confiesa su derrota (“Huyendo de él / la Culpa queda vencida,” vv. 1489-90).

Recapitulando: la figura del Sueño en *La siembra del Señor* reviste globalmente las características del “acto de dormir”: por esencia próximo a la Muerte y a la Culpa, y puntualmente representado con los atributos de un villano gracioso, su función dramática empieza siendo la de ayudante de la fuerza maligna, quien delega en él sus poderes letales. Él facilita la defección de los jornaleros adámicos mediante la siesta, y preconiza el manipuleo de los de la Ley Escrita, suscitando, aunque de modo indirecto, la muerte del Hijo por

Judaísmo. Pero, inconstante en su compromiso al lado de Culpa, con el advenimiento de la Ley de Gracia “todo el descuido del Sueño / se ha convertido en cuidado” (vv. 1259-60), y el mismo Sueño se conmueve. Si no se redime,²² el personaje, por lo menos, deja de representar un obstáculo a la propagación de la Fe. Más aún, de él emana el punzante relato que le hace de la muerte del Emanuel, así como el anuncio de su derrota a Culpa. El personaje del Sueño se encuentra, al final, desprovisto de todo carácter maligno, y, reducido ya al estatuto de mero testigo, se vuelve portavoz si no militante, por lo menos sensible, de la revelación eucarística. Una notable ambigüedad, pues, y que no deja de suscitar unas cuantas interrogaciones.²³ ¿Cómo entender esta evolución dramática del personaje, y en qué medida afecta, y quizá, modifica, el estatuto de la figura alegórica?

Aunque tenga unas consecuencias dramáticas sólo a partir de la microsecuencia B1c de nuestro auto, la emergencia de una faceta distinta del Sueño venía anunciada mucho antes en el desarrollo dramático. De hecho, ya se manifiesta dicha faceta, aunque discretamente, al final de la presentación que hace de sí mismo en la primera secuencia del auto:

SUEÑO. Aquél, pues, que siendo siempre
sombras, delirios, fantasmas,
tal vez suelen ser misterios,
que ni se entienden ni alcanzan.
Aquél, ...pero ¿dónde voy
con definición tan larga [...] (vv. 99-104 [*OC* 3, 683a])

La última calificación que propone el Sueño de sí mismo lo orienta más bien hacia la definición del “acto de soñar,” ya que, como vimos, las “sombras, delirios, fantasmas” remiten generalmente, en el lenguaje de Calderón, a las imágenes que nacen de la actividad onírica. Gracias a la polisemia de la palabra “sueño,” y con la posibilidad abierta de que “tal vez suel[a]n ser misterios / que ni se entienden ni alcanzan” (vv. 101-02), se dibuja la

vertiente del Sueño como acceso onírico a los misterios del mundo sobrenatural.²⁴ ¿Podría entonces originarse la ambigüedad de la trayectoria de Sueño en otra ambigüedad—la de su polisemia—, ambigüedad constitutiva ésta del personaje alegórico. No lo creemos, ya que en el preciso momento de la alusión a la dimensión onírica del personaje, el Sueño funciona dramática y exclusivamente como “acto de dormir.” Para entender el cambio de orientación de la trayectoria de Sueño, conviene pues mirar hacia otra parte. Fijarse, por ejemplo, en el hecho de que este cambio ocurre justamente en el momento de la instauración de la Ley de Gracia, en la secuencia B2b, y de la consiguiente plasmación de aquellas imágenes divididas en “sombras” por Culpa: “ese Pan (¡ay de mí!) es / el cumplimiento de tantas / sombras como yo intenté / en la Ley Natural y Escrita / borrar y desvanecer” (vv. 1365-69). Las “sombras” aquí son, así como en otros autos, y junto con los términos de “visos” y “lejos,”²⁵ palabras que Calderón suele utilizar para sugerir el mecanismo alegórico.²⁶ El sentido de las “sombras” evocadas por Culpa remite a la lectura tipológica de las Escrituras, lectura que, desde Pablo,²⁷ suele encontrar en las dos primeras Edades de la humanidad relatadas en el Antiguo Testamento los indicios anticipados de la realización, con la Ley de Gracia, del plan salvífico que constituye la Encarnación. La comunidad de vocabulario con la que se expresa la dimensión onírica del personaje del Sueño y, a un tiempo, la anticipación alegórica de los designios divinos en las Escrituras permite captar la dimensión profética del Sueño, quien la sugiere tímidamente en su parlamento de la primera mesosecuencia Aa al jugar con la dilogía cuando evoca las “sombras” que “tal vez suelen ser misterios, / que ni se entienden ni alcanzan” (vv. 101-02).

Ahora bien: el que, efectivamente, en *La siembra del Señor*, concuerdan la reorientación de la trayectoria dramática del Sueño hacia su dimensión oníricoprofética y la instauración de

la Edad de Gracia, no basta para solucionar el estatuto exacto del personaje. Para entenderlo, tenemos que distanciarnos un poco del argumento neotestamentario del auto, y de la lectura alegórica doble que implica²⁸—el nivel alegórico primero de la parábola inicial y su integración en el marco más amplio de la historia de la salvación, con la sucesión de las tres Edades—y emprender otro tipo de lectura, en la que el personaje del Sueño, con su actuación ambigua,²⁹ cobre su pleno alcance.

Volvamos, pues, al principio del auto, y fijémonos, en un primer momento, en las palabras iniciales del Emanuel cuando responde al discurso inicial del Mayoral:

EMANUEL. Ya, Señor, tus voces claras,
y claras luces del sol
penetran a un tiempo y rasgan
ésas, los azules velos,
y aquéllas, las sombras pardas,
cuyo esplendor, cuyo ruido, [...] (vv. 28-33 [*OC* 3, 682a-b])

La coincidencia temporal y la adjetivación común (“tus voces claras / y claras luces del sol / penetran a un tiempo” v. 28-30) implican una asimilación entre el verbo del Padre y la luz del día, y establecen desde un principio una relación entre la noción de revelación divina y la de luz. La llegada del alba, presentada como una victoria sobre los “velos” y las “sombras”—aquí en su sentido de “tinieblas”—rasgados de la noche (“y rasgan / ésas, los azules velos, / y aquéllas, las sombras pardas,” vv. 30-32), a la vez que refuerza la equivalencia luz/revelación,³⁰ contribuye también a connotar la noche³¹ y el sueño como nefastos y cerrados a dicha revelación. Algunos versos más lejos, después de la autodefinición tópica del Sueño como “semejanza / de la Muerte y de la Culpa” (vv. 130-31), y después de su sorpresa ante la ignorancia del Padre, éste le contesta, secamente,—según se puede inferir del paso brutal del tuteo al voseo (Ly)—: “Pues / no os admire esa ignorancia, / que no conocen al

Sueño / los que en sí, sin vos, descansan / y sin saber de vos viven / en continua vigilancia” (vv. 107-13). Esta caracterización de la divinidad como exenta del ‘acto de dormir,’ y, al contrario, la insistencia en su “continua vigilancia,” incitan a entenderla como fundamentalmente opuesta al Sueño. De ahí que se puedan equiparar, en estos pocos versos, las nociones de “noche,” “sueño,” “muerte” y “culpa” para oponerlas respectivamente a las de “día,” “vigilia,” “vida” y “verbo divino.”

Analogías que viene a confirmar el parlamento del Emanuel, cuando, con su referencia explícita al libro de Job,³² teje un trasfondo metafórico discreto, aunque muy denso:

EMANUEL. Ya, Señor, tus voces claras,	
y claras luces del sol	
penetran a un tiempo y rasgan	30
ésas, los azules velos,	
y aquellas, las sombras pardas,	
cuyo esplendor, cuyo ruido,	
hacen una consonancia	
en el hombre y en la flor,	35
careando la semejanza	
que Job significa, cuando	
el hombre a la flor compara,	
que con la sombra fallece,	
aunque con la sombra nazca;	40
pues así como la flor	
da al tiempo edades de nácar,	
cuya pompa de rubíes	
fue vanidad de esmeraldas,	
el hombre restituido	45
a sus sentidos, da al aura	
breves alientos, que son	
caducas flores del alma.	
(vv. 28-48 [OC 3, 282a-b])	

El Hijo acude a la referencia al libro de Job para seguir afirmando la prepotencia del Verbo divino, y también para instaurar un paralelo o “consonancia”³³ entre la alegoría inicial enunciada por el Padre, y una nueva metáfora. Metáfora floral³⁴ ésta, que vertebró la evocación de la breve vida humana (“careando la semejanza / que Job significa, cuando / el

hombre a la flor compara,” vv. 36-38) y la enmarca entre un “antes” (“aunque con la sombra nazca” v. 40) y un “después.” Así, en los versos finales de la tirada del Hijo, la vida del alma se vuelve una especie de despertar después del sueño de la muerte (“el hombre restituido / a sus sentidos,” vv. 45-46).

En su reelaboración del texto del Antiguo Testamento, Calderón se aprovecha de las imágenes de la flor de la vida cortada por la muerte, de la muerte como final de la jornada del jornalero, y de la muerte como sueño para integrarlas en la dramatización de la parábola evangélica. El trasfondo referencial del libro de Job y su consabida exégesis³⁵ facilitan entonces, desde el principio del auto, la creación de una red de metáforas y correspondencias que amplía aún más la perspectiva alegórica inicial.

Hasta el punto que, si reinscribimos esta red metafórica en el desarrollo dramático, la salida al escenario del Sueño despedido por Adán no sólo extiende el tiempo dramático al sugerir el dormir inicial de los jornaleros, sino que también ensancha el marco de la lectura alegórica de las tres Edades de la humanidad al “antes” de la Edad de Naturaleza, que también se dibuja como “sombra” y remite a la nada del tiempo primordial de la Creación,³⁶ antes del *fiat lux* del Verbo.

Pero hay más. Desde el punto de vista dramático, el Sueño es quien, concretamente, al someterlos a la siesta, impide que los jornaleros de la Edad Natural lleguen a recibir la revelación divina gracias al cultivo de la tierra del Mayoral. Luego, él también es quien sugiere que Culpa desvíe para su propia cuenta a los jornaleros de la Ley Escrita, vedándoles otra vez sacar un provecho de las semillas, e incitándolos a aniquilarlas. De ahí que del Sueño proceda, concreta y metafóricamente, la ausencia o el rechazo de la revelación durante la vida, mientras que el Verbo divino, caracterizado como “vigilia” perpetua, dispensa la luz de su palabra. El personaje del Sueño, “acto de dormir” por antonomasia, veda pues el acceso a la

verdad revelada y, por lo tanto, encierra el alma en la noche ciega de la culpa.³⁷ Metáfora de la carencia de clarividencia espiritual, el Sueño como “acto de dormir” figura no sólo el destino del alma pecadora después de la muerte y del Juicio final (“que con la sombra fallece” v. 39), sino también su condición terrenal después de la caída mientras, sometida a la Culpa, no despierta a la vida espiritual. La vida sin acceso a la luz metafórica de la revelación divina entonces no es sino “sombras,” “tinieblas,” “sueño” metafórico, y, al fin y al cabo, muerte durante la vida.³⁸ El desarrollo del auto, que se clausura con una figuración del Juicio Final, ofrece por consiguiente una perspectiva escatológica no sólo prospectiva (el sueño/muerte que figura el destino *post mortem* del alma del hombre culpable, mientras aquél que se salva se beneficia de la luz/vida eterna de la verdad revelada), sino también “retrospectiva” (Pépin 262-67).

El cambio de orientación de la trayectoria dramática de Sueño se entiende ahora con más claridad: Sueño figura el sueño/muerte del alma de una vida terrenal hundida en la culpa por ignorancia—los obreros de la Edad Natural—, por obcecación—los jornaleros de la Ley de Escrita—, o también por carencia de fe—cualquier hombre de la Ley de Gracia hermético a la revelación. Pero a partir del momento en que se vuelve portavoz del advenimiento de la Ley de Gracia, recupera las características alegóricoproféticas que su dimensión onírica comparte con la lectura tipológica de las Escrituras, y anuncia en términos velados el cumplimiento del proyecto divino de la redención eucarística.

*

*

*

Dicha faceta onírica del Sueño, apenas esbozada en *La siembra del Señor*, la desarrolla magistralmente Calderón en el segundo auto que lleva al escenario al personaje

alegórico, *Sueños hay que verdad son* (1670).³⁹ Fundamentado en el libro del Génesis (37-47) que cuenta el destino de José, famoso intérprete de los sueños de Faraón, y soñador él mismo, el argumento del auto aprovecha la sintaxis específica del sueño profético bíblico y su función estructurante⁴⁰ para construir una dramatización compleja de la trayectoria política y familiar del hebreo, a la que superpone una interpretación tipológica. Cuatro sueños y una visión, de valor sea proléptico, sea analéptico, vertebran el intrincado desarrollo dramático, bajo los auspicios del personaje alegórico del Sueño. Éste es quien abre el auto, interrogando a la figura alegórica de Castidad sobre sus intenciones cuando lo lleva a las prisiones de Faraón, y toma la apariencia humana de Asenet:

SUEÑO. ¿Dónde me llevas, hermosa
virtud, [...]

.....
Sepa, pues, de estas dos dudas
la causa, porque suspenso,
hasta oír tu voluntad
tendrás a mi entendimiento.
(vv. 1-2 y 55-58)]

La respuesta de Castidad de entrada define al Sueño como ‘acto de soñar’, encarnado en Morfeo, emblema mitológico de la actividad onírica:

CASTIDAD. Vaga fantasía, que sabes hacer con tus devaneos	60
la quietud de los sentidos, de los sentidos estruendo, pues cuando para el descanso te ha introducido el sosiego,	
traidoramente has sabido	65
sacar del descanso el riesgo; fantástica aparición, que en imágenes de viento, bien como yo de Asenet	
(por complacerme en objeto tan gloriosamente amable,	70

tan amablemente honesto)	
la forma tomé, tomaste,	
por complacerte, en Morfeo	
tú de su negro semblante	75
lo adusto, pálido, y yerto:	
ya, a la una de las dudas	
te he respondido, supuesto	
que el haber vestido tú	
sombras, y luces yo, a efecto	80
habrá sido de hacer más	
representable un concepto,	
en que importa que seamos	
debajo de los dos velos	
de Morfeo y Asenet,	85
yo la Castidad, tú el Sueño;	
(vv. 59-86)	

La calificación del Sueño como “vaga fantasía” abre la presentación del personaje de modo poco ameno, ya que enseguida sugiere que arruina la tranquilidad del dormir (“que sabes / hacer con tus desvaneos / la quietud de los sentidos, / de los sentidos estruendo,” vv. 59-62). Y el recelo de Castidad se transforma pronto en acusación (“pues cuando para el descanso / te ha introducido el sosiego, / traidoramente has sabido / sacar del descanso el riesgo,” vv. 63-66), acusación que, en boca de la alegoría de una virtud moral, suena como la condena de una malicia (“traidoramente” v. 65). De hecho, el Sueño ‘soñar’ viene calificado aquí como perturbador del sueño ‘dormir’ (“el descanso,” vv. 63 y 66), relacionado en el texto con la noción apacible de “sosiego” (v. 63). En el mismo sentido, la evocación posterior del “negro semblante” (v. 75) “adusto, pálido, y yerto” (v. 76) de Morfeo, sintetizado en las “sombras” que lo oponen a la “luz” (v. 80) de Castidad, connota al Sueño como una fuerza inquietante. Por otra parte, la etimología griega del nombre de Morfeo⁴¹—*morphos*, “forma”—, explicitada luego en el parlamento de Castidad (“fantástica aparición, / que en imágenes de viento, / bien como yo de Asenet [...] / la forma tomé, tomaste, / por complacerte, en Morfeo” (vv. 67-69 y 73-74), sirve para plasmar la función de representación de la actividad onírica. Esta función, traducida en términos dramáticos, se asema de entrada en el discurso a la del

mecanismo alegórico empleado por el dramaturgo en sus autos (“a efecto / habrá sido de hacer más / representable un concepto” v. 80-82).⁴²

Después de comprobar ambas alegorías el cautiverio miserable de José en las cárceles de Egipto, Castidad identifica al Sueño como responsable de las tribulaciones del preso, quien, después de revelarles unos sueños que tuvo, fue vendido por sus hermanos a unos mercaderes ismaelitas que lo llevaron a Egipto (*Génesis* 37):

CASTIDAD. De aquellos sueños se queja
 en que le empeñaste, viendo
 los haces de sus hermanos

 y añadiendo empeño a empeño,
 le hiciste también soñase
 sol, luna y estrellas puestos
 a sus pies. [...] (vv. 215-17 y 222-25)

Al hacer de la alegoría del Sueño el instigador de los sueños de José (“le empeñaste” v. 216, “le hiciste también soñase” v. 223), Castidad explicita la relación causal entre el mecanismo onírico por antonomasia del Sueño, y los diversos sueños que tienen los hombres. Desde esta perspectiva, el ejemplo del desdichado José confirmaría la índole maligna del Sueño.

Sin embargo, la virtud moral hace hincapié en una posible cualidad curativa del Sueño cuando pretende valerse de él como antídoto:

CASTIDAD. ¿qué extrañas que aquí te traiga,
 a que veas el extremo
 en que tus sueños le tienen,
 por si pudiesen tus sueños,
 ya que acarrearón el daño,
 solicitarte el remedio.
 (vv. 271-76)

Castidad, invirtiendo ya la inicial calificación nefasta del Sueño, lo involucra entonces en su proyecto de rehabilitación del hebreo, y pone de realce la ambigüedad constitutiva de los atributos del personaje onírico:

CASTIDAD. Luego bien, cuando que vuelva
 a su libertad pretendo,
 no en vano de ti me valgo,
 por ver si antes con el cielo
 y después contigo, logro
 el que en los términos mismos
 que los sueños le agraviaron,
 le desagravien los sueños.
 (vv. 309-16)

Aun cuando recalca la función instrumental de los sueños mandados por el Sueño para corregir el destino de los hombres, Castidad restablece la primacía de la divinidad como causa suprema, recordando así la jerarquía de la que proceden:

CASTIDAD. Bien sé que Dios es primera
 causa, que de Él dependemos,
 y que sin Él, tú ni yo
 no valemos nada; pero 280
 también sé que quiere Dios
 que para rastrear lo inmenso
 de su amor, poder, y ciencia,
 nos valgamos de los medios
 que, *humano modo* aplicados, 285
 nos puedan servir de ejemplo.
 Y pues lo caduco no
 puede comprender lo eterno,
 y es necesario que para
 venir en conocimiento 290
 suyo haya un medio visible
 que en el corto caudal nuestro,
 del concepto imaginado
 pase a práctico concepto,
 hagamos representable 295
 a los teatros del tiempo
 que el hombre [...]
 (vv. 277-97)

Fundamentándose en los conceptos escolásticos⁴³ del conocimiento,⁴⁴ Castidad asienta el valor del Sueño como instrumento de comunicación entre la divinidad y el hombre, subrayando su función de intermediario que vuelve asequible para el conocimiento humano lo inefable o invisible (“Y pues lo caduco no / puede comprender lo eterno, / y es necesario que para / venir en conocimiento / suyo haya un medio visible,” vv. 287-91). Por otra parte, a partir de la noción escolástica de *repraesentatio*,⁴⁵ recalca la analogía entre sueño y representación teatral,⁴⁶ funcionan ambos a partir de un mismo mecanismo de alegorización⁴⁷ (“[...] haya un medio visible / que en el corto caudal nuestro / del concepto imaginado / pase a práctico concepto, hagamos representable / a los teatros del tiempo” (vv. 291-96).

De ahí que Castidad, para justificar su empresa de rehabilitación del hebreo, incite al Sueño a reconocer aquellos mecanismos alegóricos que permiten vislumbrar, mediante una lectura tipológica del Antiguo Testamento, la revelación anticipada en las señales o “visos y lejos” que ella divisa en la trayectoria de José:

CASTIDAD. [...] porque en ese joven
 hay luces, visos y lejos
 de mayor asumpto que hoy
 hasta destinado tiempo
 anda rebozado en sombras;
 y así, desde aquí atendiendo
 a sus acciones, si vieres [...]

 [...] que hay en él
 sobrenaturales hechos:
 mírale siempre a dos luces,
 y verás que todo esto
 va encaminado a que anda
 aquí oculto y descubierto
 algún misterio, que venga
 a ser en los venideros
 siglos, venciendo las sombras,
 misterio de los misterios,
 milagro de los milagros,

portento de los portentos,
y en fin, luz, verdad, y vida
del más alto sacramento
(vv. 329-35 y 339-52)

El Sueño, convencido por las razones de Castidad, pondrá pues en obra el mecanismo alegóricoprofético de los sueños bíblicos e infundirá sueños en los presos compañeros de José, para que éste pueda ejercer su talento de intérprete:

SUEÑO. ¡Oye, aguarda! No tan sólo confuso, aborto y suspenso mi entendimiento ha dejado	355
(que esto no es mucho, supuesto que el sueño siempre fue oscuro pasma del entendimiento) sino también convencido, que es más. ¿De cuándo acá suelo	360
dejarme yo convencer de la razón? Pero miento, que en sueños ha revelado Dios infinitos secretos; y cuando no hubiera otros,	365
bastara a suplir por ellos el de su padre en la escala que abrazaba tierra y cielo. Luego, si hay aquí virtud que ruega, y yo me convenzo,	370
aquí hay Dios que manda. Pues, ¿qué aguardo que no obedezco? (vv. 353-72)	

Aunque el Sueño ironiza aquí puntualmente sobre la vertiente inquietante e incontrolable de la actividad onírica (“que el sueño siempre fue oscuro / pasmo⁴⁸ del entendimiento,” v. 357-358) tal como venía sugerida al principio de su presentación por Castidad, también explicita, por primera vez, su función de revelación de la palabra divina (“...en sueños ha revelado / Dios infinitos secretos,” vv. 363-64).

A instancias de Castidad, y conforme a las propiedades narcóticas atribuidas a la música en otros autos (Gilbert “Función dramática” 189-93), la alegoría de Sueño comunica entonces el deseo de dormir a los presos mediante una canción:

SUEÑO. Dormid, dormid, mortales,
 que el grande y el pequeño
 iguales son lo que les dura el sueño. 375
 Mortales, que en la cárcel
 del mundo vivís presos,
 no tan sólo los hierros arrastrando,
 mas también arrastrándoos los yerros:
 dormid, dormid al son 380
 de mi músico acento,
 que mudas consonancias de la vida
 son también las quietudes del silencio.
 Dormid, dormid, no sólo
 hoy al descanso atentos 385
 pero atentos a ver qué es lo que quiere
 en vuestras sombras revelar el cielo.
 Y vosotras, ideas,
 que en fantásticos cuerpos
 representáis como en retratos vivos 390
 ansias y gozos a sentidos muertos,
 ved que Dios, conmovido
 de una virtud al ruego,
 en términos nos manda que las ruinas
 que el sueño destruyó, restaure el sueño. 395
 (vv. 373-95)

Esta canción, aunque empieza por sugerir la discreta analogía entre el acto de dormir y la muerte, ya que ambos, como vimos en el estudio de *La siembra del Señor*, borran las diferencias entre los hombres, también evoca la interpretación alegórica de la condición humana según el tópico platónico⁴⁹ (“Mortales, que en la cárcel / del mundo vivís presos [...],” vv. 376-77). Este tópico se prolonga mediante el contraste que forma dicha condición humana con el mundo de las ideas, asimilado al universo onírico (“Y vosotras, ideas, / que en fantásticos cuerpos / representáis como en retratos vivos / ansias y gozos a sentidos muertos,” vv. 389-91). Luego confirma el Sueño su índole profética (“qué es lo que quiere / en vuestras sombras revelar el cielo,” vv. 386-87), la cual, como tal, le confiere un valor decididamente benéfico (“que las ruinas / que el sueño destruyó / restaure el sueño,” vv. 393-95).

De modo que el personaje del Sueño, emblemático en este auto del ‘acto de soñar,’ nos aparece, en su primera intervención, como dotado caracterizado de una ambigüedad inquietante, ya que al suscitar los sueños en los hombres, puede provocar su desdicha. En esta perspectiva se entiende el recelo primero de Castidad, tanto como la desconfianza del Copero compañero de José en la cárcel (“Aunque de los sueños no / hay que hacer caso,” vv. 469-70). Pero luego vemos que el mismo Sueño puede rescatar los sueños, cuando éstos, como instrumentos de la revelación divina gracias a su dimensión de representación alegórica, revisten un carácter profético.

De ahí que, en su segunda intervención, cuando presencia la ascensión social fulgurante de José, el Sueño pueda felicitar-se de haber infundido sueños en los presos para que José pudiera interpretarlos, salir así de la cárcel, y ascender hasta intérprete oficial del los sueños que la alegoría del Sueño también suscitó en Faraón:

SUEÑO. ¿Bendito sea el que viene
 en el nombre del Señor?
 No en vano aquella divina
 hermosa virtud, que tanto
 le favorece, me dijo 1080
 que, sus acciones notando,
 vería en él lejanas luces
 de asumpto que hoy embozado
 hasta destinado tiempo,
 anda en sombras; y no en vano 1085
 yo la obedecí. [...]
 (vv. 1078-85)

Pero no se satisface el Sueño con esos éxitos mundanos de su protegido, sino que pretende ahora comprobar, a través del destino del intérprete de sueños, la lectura tipológica del recorrido de José, que desde el principio del auto venía anunciada por Castidad:

[...] Mas ¿qué
 logro, consigo, ni alcanzo,
 si no alcanzo ni consigo,
 ni logro, por más que hago
 en su favor, luz ni seña 1090

de aquel inmenso, aquel alto
sacramento que me dijo
que de todo este aparato
había de ser cumplimiento?
Y así, he de apurar si salgo 1095
de esta duda.
(vv. 1086-96)

Con esta meta la convoca en el Monte de la Visión:

SUEÑO. Mira en triunfal carro
cómo salvador le aclama
el pueblo, y cómo los varios
males que causaron sueños 1120
en términos satisfago
con las ventajas que hay
desde el baldón al aplauso,
desde la miseria al triunfo,
y desde la ruina al lauro; 1125
y, pues que ya obedecida
de mí te miras, en cuanto
a causa segunda (puesto
que es de la primera el mando),
en premio de mi obediencia, 1130
salir de una duda aguardo.
Tú me dijiste que anda
en estos visibles rasgos
de embozo un misterio, que es
milagro de los milagros; 1135
y así, humilde te suplico
me le adelantes en algo
que pueda ser de mi duda
arrimo, si no descanso.
(vv. 1117-39)

La realización de la vocación superior de José pasará por la adopción definitiva por Castidad del personaje de Asenet, quien se casará con el hebreo, dejando al Sueño solo en su estatuto de alegoría. La tercera y última intervención del Sueño se produce cuando, recapitulando los diversos sueños a través de los que Dios comunicó a José su voluntad, ofrece a Faraón la interpretación del funcionamiento alegórico de su propio personaje, proporcionando así una lectura retrospectiva y sintética del auto:

Descúbrese un monte, y en él al SUEÑO en un carro triunfal.

SUEÑO. Eso
 dirán mis ideas. Yo, 2025
 que desde este monte excelso,
 adonde la Castidad
 me dejó, por irse al pecho
 de Asenet, estoy mirando,
 no sólo que quiere el cielo 2030
 que a quien venció un torpe amor,
 corone un amor honesto;
 pero en cuatro sueños míos,
 las señas deste misterio.
 REY ¿En cuatro sueños?
 SUEÑO. Sí.
 REY ¿Cuáles 2035
 son esos cuatro?
 SUEÑO. El primero,
 el de Jacob, cuando llegue
 a ver a Josef, diciendo
 (vv. 2024-38)

Pasando revista a los diferentes sueños que estructuran el desarrollo dramático del auto, el Sueño explicita sus diferentes funcionamientos, terminando por la interpretación tipológica del sueño de Faraón:

SUEÑO. Es tu mismo sueño; 2080
 pues a la grande abundancia
 en cuyo siglo primero
 gozó la naturaleza
 descanso, paz, y sosiego,
 sucedió (por sus pecados) 2085
 la esterilidad del tiempo,
 y pudo la Providencia
 reparar sus daños, siendo
 la Iglesia la troj del pan
 que en general alimento 2090
 de los hermanos de Cristo,
 hizo la gracia herederos,
 explicada en Asenet,
 que es de Castidad ejemplo.
 REY. ¿Cuándo aqueso ha de ser?
 SUEÑO. Cuando 2095
 descendiendo de uno de esos
 doce linajes o tribus,
 hombre y Dios en alma y cuerpo,
 y en cuerpo y alma se dé
 en tan alto sacramento. 2100
 REY. A tanto prodigio yo,

con ser gentil, me convierto.
(vv. 2080-102)

Es hora de concluir: el Sueño, como alegoría del “acto de soñar” se constituye en *Sueños hay que verdad son* como la clave de lectura alegórica del funcionamiento dramático intrincado del auto: al representar la actividad onírica por antonomasia, coloca los sueños que infunde bajo los auspicios divinos, confiriéndoles por lo tanto un valor profético. Los versos en los que José, dirigiéndose a Asenet, retoma el título del auto, confirman esta función profética:

“Como la razón / publica en mis desempeños / que aunque los sueños son sueños, / *sueños hay que verdad son*” (vv. 1523-26). Función que no es más que una de las funciones posibles de los sueños en este auto. Porque los sueños, como fenómeno de representación onírica, de por sí no conllevan ninguna connotación preestablecida: pueden ser de origen natural, y fuente de inquietud por el desorden mental que implican, y de ellos desconfían tanto la Castidad como los presos encarcelados con José; pueden ser sencillamente premonitorios, como es el caso de los sueños que José revela a sus hermanos, y que llegan a realizarse—para el bien o el mal del soñador—; o pueden ser, cuando emanan de Dios, verdaderos vehículos de la revelación divina⁵⁰ cargados de un significado alegórico. Como principio organizador de todos estos tipos de sueños, el Sueño, en *Sueños hay que verdad son*, sirve los designios divinos cuando, animado por Castidad al principio, y luego solo, pone su capacidad de representación⁵¹ onírica al servicio de una transmisión privilegiada de la revelación.

Con toda la razón pues, a nuestro parecer, puede Vincent Martin asimilar el mecanismo de la alegorización sacramental en general y el mecanismo de representación alegórica del sueño:

La práctica teatral realizada en las acciones y diálogos de los autos imita lo que podríamos llamar la teoría calderoniana de los autos, a saber, imágenes o fantasmas

que exigen una interpretación para que el “soñador” (representante y espectador) llegue al sentido o conocimiento de su “sueño.” [...] Las metáforas de la vida como sueño o la representación como vida se funden en diversas escenas alegóricas en las que el sueño se desvela como la mismísima representación, lo cual destaca la técnica calderoniana de convertir en revelaciones las fantasías que crea. (30-31)

Pero, si nos adherimos a su parecer sobre el uso, en *Sueños hay que verdad son*, de la figura del Sueño como soporte de una “teoría y práctica de los autos,” (“La figura del Sueño funde el concepto aristotélico de la fantasía (como director de representaciones) con el del drama alegórico (como representación fantástica) para exponer la teoría y práctica de los autos”) (54-55), no compartimos en nada la interpretación global que proporciona luego de los sueños en los autos, por ofrecer una mezcla de conceptos que perjudican la comprensión:

La revelación o representación no se realiza en las ideas sino en las sombras, asociadas a lo largo de los autos con los fantasmas y los sueños, imágenes borrosas por ser copias sensibles del ejemplar divino. En los autos de Calderón, la sombra o sueño representa la manera humana de ver la gloria de Dios, a saber, la luz pura que no puede entrar plenamente en la comprensión intelectual o *lumen naturale* del hombre. Esta técnica encaja no sólo con la fantasía neoplatónica, sino también con los símbolos neotestamentarios del “espejo” o el “velo.” (54-55)

La amalgama entre “sombras,” “fantasmas” y “sueños,” y su extensión a todos los autos constituyen a nuestro parecer, en la frase que acabamos de citar, una generalización abusiva que conduce a este crítico a escribir, apoyándose en el ejemplo de *La siembra del Señor*:

Los fantasmas o visiones imaginarias son los mismísimos personajes dramáticos que se encuentran entre el “concepto imaginado” de Calderón, y nuestra interpretación, donde “la luz del sol dudosa reverbera” (SS, 688), según describe el Judaísmo su situación dramáticoexistencial en *La siembra del Señor*. [...] Es precisamente en la fantasía o imaginación donde Calderón entabla su representación cual revelación [...]. (55)

La confusión nace de la ausencia de la distinción básica, que el mismo Calderón establece— como se infiere de las dos alegorías distintas del Sueño que estudiamos respectivamente en *La siembra del Señor* y *Sueños hay que verdad son*—, entre el sueño como “acto de dormir” y el sueño como “acto de soñar.” La figura del Sueño que se construye, en *La siembra del Señor*, a raíz del tópico neoplatónico de la vida del hombre pecador, hundido en las sombras/tinieblas de una vida vivida como muerte, en tanto que fuerza maligna que obra al lado de la Culpa, es la del Sueño “dormir.” Sólo se convierte en la del Sueño “soñar” cuando, una vez instaurada la ley de Gracia, se hace portavoz de la revelación divina. La alegoría del Sueño en *La siembra del Señor* funciona pues, mayoritariamente, como figuración de una escatología retrospectiva, que genera la lectura de la vida dormida como muerte. En *Sueños hay que verdad son*, en cambio, la figura del Sueño es desde un principio emblemática del “soñar,” y su evolución tiene que ver con la índole natural o sobrenatural de los sueños que insufla. Cuando, rápidamente convencida por Castidad, cumple con su función de vehículo de la revelación divina y proporciona de la trayectoria de José una representación tipológica, no lo hace “en la fantasía o imaginación,” ni en “sombras,” sino en la “verdad” de los sueños de origen divino.⁵² Las “sombras” no son, en esta perspectiva, sino las prefiguraciones propias de la lectura tipológica practicada en el caso de los autos de argumento veterotestamentarios (“sus acciones notando, / vería en él lejanas luces / de asunto que hoy embozado / hasta

destinado tiempo, / anda en sombras,” vv. 1081-85), y no las “sombras” de una noche metafórica, ni menos las de una fantasía borrosa.

Queda pues por establecer una tipología rigurosa de los sueños en los autos de Calderón, que tome en cuenta a la vez la dilogía de la palabra, y la posible fluctuación de un sentido a otro. El presente trabajo sólo quiso ser un primer paso dado en una investigación necesaria y abierta.

Notas

¹ Valbuena Prat identifica en su edición las siguientes fuentes bíblicas: Mt, 20: 1-6 y Mt, 21: 33-34; Mc 12: 1-12 y Lc, 19: 9-19 (*La siembra del Señor* 677-98). Es la edición que utilizo en este estudio y a la que remito entre corchetes [OC 3], dando el número de la página y de la columna; la numeración de los versos y la puntuación son nuestras. Aunque la edición de Valbuena Prat ofrezca un texto bastante estropeado, la de Rull (1997), basada en Pando, no la enmienda. Agradecemos a Mari-Carmen Pinillos y Carlos Mata el habernos facilitado una copia del manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de París, Signatura Ms. esp. 427, 3, fols. 59-79v. Para las referencias a otros autos de Calderón, referimos las abreviaturas empleadas en cada volumen de la serie de autos publicados por la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger (PG: *La piel de Gedeón*, SRS: *El santo Rey don Fernando (segunda parte)*, EC: *Los encantos de la culpa*, MR: *Mística y real Babilonia*, VZ: *El valle de la Zarzuela*, JF: *El jardín de Falerina*, VSS: *La vida es sueño (segunda versión)*),

SH: Sueños hay que verdad son, CB: La cena del rey Baltasar, AR: El año santo de Roma, HP: El nuevo hospicio de pobres, VI: La viña del Señor, DD: El día mayor de los días, DOS: Divino Orfeo (segunda versión), NH: No hay más fortuna que Dios, DI: El diablo mudo.

² Nos fundamentamos, aplicándola al género sacramental, en la teoría de Marc Vitse sobre la preeminencia del criterio métrico como principio estructurante de las comedias áureas para corrales (50). En ella, considera los datos de versificación como “los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo,” y por consiguiente criterio prevalente para establecer la estructura de una comedia.

³ Véase en Vitse: “La primera [distinción] diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto ‘citado’, como para la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática [...]” (50).

⁴ Los últimos versos de romance –é-o pronunciados por Sueño antes de que deje el escenario, en B1c (“y así, desde lo eminente / de su cabaña, con voces / lastimeras se lamenta [el Mayoral] / al ver que en iras atroces / robusta fiera ejecuta / la voluntad de los Dioses,” vv. 1290-94 [OC 3, 695b]) se encadenan con la salida en B2a de Gabriel y del Mayoral, cuyas quejas en octavas reales producen un eco inmediato de los versos de Sueño, creando un efecto de continuidad.

⁵ La macrosecuencia A consta de 738 versos, y la B de 780 versos.

⁶ Véase Valbuena Prat, nota preliminar a *La siembra del Señor* (677). La figura del Sueño resulta tanto más original cuanto que no reaparece en la refundición del auto que constituye, en 1678, *El día mayor de los días*, cuyo argumento se fundamenta en la misma parábola neotestamentaria.

⁷ El único investigador quien se interesó por el auto es el norteamericano William R. Cummins, cuya tesis de doctorado leída en 1988 y titulada *Allegory and Language in the*

‘autos sacramentales’ of Calderón, ofrece un estudio muy profundizado y logrado de los seis autos bíblicos *La primer flor del Carmelo*, *La piel de Gedeón*, *Las espigas de Ruth*, *La siembra del Señor*, *La semilla y la cizaña*, y *El día mayor de los días*.

⁸ Véase Cummins: “Providing the allegorical interpretation of the parable, Padre de Familias leaves no doubt as to the authority, the source or the prurpose in a threefold mentioning of the Word” (112).

⁹ Véase Grimal: “HYPNOS: (□ □ □ □ □). Es la personificación del Sueño [sommeil]. Es hijo de la Noche y del Erebo (o también hijo de Astreo) y hermano gemelo de Tanatos (la Muerte). Hypnos no alcanzó un estadio superior al de la pura abstracción. Homero lo representa viviendo en Lemnos. Más tarde, su morada se traslada a los Infiernos, según Virgilio, al país de los Cimerios, según Ovidio, que ofrece una abundante descripción de su palacio encantado, en el que todo duerme. Lo representan a menudo con alas, recorriendo rápidamente la tierra y el mar, y haciendo dormir a las criaturas. Una sola leyenda se puede relacionar con él: enamorado de Endymión, le hubiera otorgado la cualidad de dormir con los ojos abiertos, para poder mirar continuamente los ojos de su amante. (*Ilíada*, XIV, 230 sq.; 270 sq.; XVI, 672; Hesíodo, *Teogonia*, 211; 758; Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 592 sq.)” (218). La traducción es nuestra.

¹⁰ Véase Juan Pérez de Moya, Libro VII, capítulo X: Del Sueño:

El Sueño es hijo de la Noche, y hermano de la Muerte. Fingen al Sueño con alas, como dice Tibulo, donde comienza: *Post que venit tacitus*, etc. Orpheo la llama [a la Noche] hermana de Lethes, y descanso de las cosas, y rey de los hombres. Ovidio lo cuenta entre los dioses, por los beneficios que trae a los hombres, donde comienza: *Somne qui es rerum*. Atribúyenle mil hijos. Eurípides dice que es ladrón de la mitad de nuestra vida. Homero introduce que todos los dioses y hombres dormían, exepto Iúpiter. Fingen tener el sueño una ciudad cerca del Océano.

DECLARACION. Hacen al Sueño hijo de la Noche porque la humanidad de la Noche acrecienta los vapores que suben del estómago a las partes altas del cuerpo, los cuales después hechos más fríos, con el frío del cerebro descende abajo y engendran el Sueño; y por esta causa con razón le llaman el Sueño, hijo de la Noche. Que sea hermano de la Muerte es para advertir a los hombres, que no sólo dio Dios el Sueño para que recuperemos fuerzas, y los trabajos se despidan, mas para que por el Sueño nos acordemos de la Muerte, pues todo lo que tiene necesidad de dormir, en algún tiempo ha de morir, o porque el que duerme parece al muerto. Fingen tener alas, porque en un momento el que duerme, en soñando le parece rodear el mundo.

Llámanle hermano de Lethes y descanso de las cosas porque Lethes quiere decir olvido, y el que duerme olvida todos los trabajos y males y todos los cuidados; y por esto dicen ser descanso de las cosas, quiere decir de los cuidados que molestan los hombres. Pónelo Ovidio entre los dioses de la gentilidad por los beneficios que trae a los hombres; porque el Sueño es la cosa más útil (si moderadamente dél se usa) de cuantas cosas hay, a quien todos los animales se sujetan, y sin él mal se podría vivir: por lo cual con razón le dicen rey de los hombres. Atribúyenle muchos hijos, porque de los vapores acrecentándose con la humedad de la noche nacen y se engendran infinidad de ensueños, según la variedad de los manjares, y de las regiones y tiempos, y de los negocios que están impresos en la mente, y de los temperamentos de cada uno: lo cual todo se debe considerar para declarar los sueños porque los sueños son algunas veces a los médicos como guías o espías, para conocer las enfermedades como lo escribe Michael Scoto. Algunas veces los sueños son unas formas de las cosas que se desean, las cuales pone delante la fantasía. Decir que todos los Dioses, excepto Iúpiter, dormían: es por dar a entender que a los que se da cuidado de administrar muchas cosas no conviene dormir: o que la naturaleza divina, entendida por Iúpiter, no tiene necesidad de dormir, para que por él cobre fuerzas

como los animales hacen, como ningún trabajo ni incomodo pueda padecer. Y porque los sueños se causan de abundancia de humor: por esto se finge tener ciudad cerca del Océano, porque el agua es húmida.” (644-45)

¹¹ Compárese con Calderón, *PG*, vv. 1476-79: “Ese prestado homicida, / que con nombre de reposo / no hay sentido que no impida, / ladrón de la media vida...,” y *SRS*, vv. 835-40: “Después, ¡ay, padre!, que hube / al sueño el tributo dado / que en su propensión se advierte / ser, si no entero homicida, / medio ladrón de la vida, / media imagen de la muerte...” (*OC* 3, 1304a); *EC*, vv. 244-47: “pues [el ciprés] / viene a ser árbol de muerte, / de quien el sueño también / es sombra”; vv. 268-70: “...el Hombre la vez / que se duerme, y que sepultado / temporal cadáver es”; *DP*, vv. 17-20, a la Noche: “pues, si hay quien te apellida / ladrona infame de la media vida /—cuando, matriz del opio y del beleño / a media muerte se reduce el sueño”; *MR*, a propósito del Sueño, vv. 543-46: “¡Oh Ladrón de sentidos / tirano de potencias / alábate, que sólo / tú ha habido que me venzas!”).

¹² Véase Juan Pérez de Moya, Libro VII, capítulo IX: De la Muerte:

La Muerte (que necesita a los mortales pasar el río Acherontes) es hermana del Sueño, y hija de la Noche, según dice Homero. Los Elios pintaban por la Muerte una mujer que adormía dos niños que tenía en los brazos, el uno era negro y el otro blanco. A la Muerte le dan uñas negras, según Oracio donde comienza: *Seu mors atris*, etc. y en otra parte: *Et mors atra caput*, etc.

DECLARACION: La Muerte es dada a los hombres por remedio de todos los males y trabajos. Dice que necesita a pasar a los mortales el río Acheronte porque muriendo ha de parecer ante el Tribunal de Dios a dar cuenta de la vida que dejó. Dice ser hermana del Sueño: porque así como él que duerme le da todo poco cuidado, así él que muere pierde el cuidado de las cosas del mundo. Es hija de la Noche, porque la Muerte es incierta y dudosa, y oscura como la Noche. Por el un niño se entiende la Muerte, y por el otro el Sueño. Las alas denotan que viene a prisa como el caminar

del ave; es negra porque es triste para los que mal viven su memoria. La Muerte era tenida por la más inaplacable y dura de todos los Dioses, porque a nadie perdona, ni por dádivas, ni ruegos, ni amistades, ni favores, por lo cual ni le hicieron templos, ni sacrificios, ni le atribuyeron sacerdotes: aunque los sabios antiguos la ensalzaron con admirables loores, diciendo que era silla y puerto seguro de quietud, y quitadora de la pobreza, libradora de enfermedades corporales y espirituales: iguala a los príncipes, recíbenla los varones buenos con alegría, como principio de premios de sus trabajos; témenla los malos, por que sienten que han de ser por ella castigados. Dícese Muerte porque muerde, o de la mordedura de la fruta vedada del primer padre, por lo cual morimos sus sucesores. (643-44)

¹³ Compárese con Calderón, VZ: “Oh tú, parda colu(m)na, / del tenebroso monte de la luna, / cuya pálida luz, trémula y fría, / sobre las yerbas y áspides que cría / de la cicuta, el opio y el beleño, / catres le mulle a la deidad del sueño...” (*OC* 3, 700a), y casi igual en *JF* (*OC* 3, 1506a); *MR*, vv. 645-49: “He de ver si restauro mi decoro, / siendo de aqueste sueño / su baldón mismo, el opio y el beleño / en que mañosa aprovechar no ignoro / el barro, hierro, bronce, plata y oro”; *CB*: “Con el opio y el beleño / de los montes de la luna, / entorpece a la fortuna / mi imagen pálida el sueño” (*OC* 3, 984); *VSS* “Confeccionemos, pues, lleno / de opio, beleño y cicuta / en flor, en planta o en fruta, / tal hechizo o tal veneno, / que de Sentidos ajeno / rompa el Preceto, y postrado, / deshecho y aniquilado, / duerma letargo tan fiero” (*OC* 3, 1395); *DP*, vv. 19-20, citado *infra*.

¹⁴ Véase Frutos: “El carácter moral de la muerte lo tiene también el sueño, no sólo por el recuerdo constante de aquélla, que diariamente supone, sino también porque, como ella, iguala a todos los hombres” (272). Compárese con Calderón, *EC*, vv. 245-52: “viene a ser árbol de muerte, / de quien el sueño también / es sombra; y aunque dorados / los ricos catres estén, / en que descansan los hombres, / desde el mendigo hasta el rey, / aunque sean de otras

maderas, / son árboles de ciprés”; *SH*, vv. 373-75: “Dormid, dormid, mortales, / que el grande y el pequeño / iguales son lo que les dura el sueño.”

¹⁵ Compárese con Calderón, *EC*, vv. 261-64: “Vaga mi imaginación, / confusas visiones ve, / y todo es tiniebla y sombras / para mí el mundo [...]”; *MR*, vv. 751-54: “... un prodigio que hoy / quiso revelarme el cielo / en imágenes que olvido, / fantasmas que no me acuerdo”; vv. 1603-04: “que aunque entre oscuros fantasmas / te ví, Idolatría, otra vez.” Al mismo registro onírico pertenecen los términos “especies” y “delirios”: Comp. *SH*, vv. 1467-69: “sin saber cómo, de aquel / delirio, éxtasis, o raptó, / si no me engaña el deseo”; *MR*, vv. 650-53: “Ea, pues, ilusiones del sentido, / que despertáis especies al dormido: / representalde, en vana fantasía, / asuntos de soñada idolatría”; *CB*, vv. 1024-26, donde Muerte dice, hablando del sueño: “Frenesí es, pues así / varias especies atray / que goza inciertas,” donde *especie* significa “la imagen o representación de sí que envía el objeto, y concurre y coayuda a la potencia para su conocimiento o percepción” (*Aut.*).

¹⁶ La réplica de Sueño remite a un proverbio—que Marc Vitse tuvo la amabilidad de señarlarnos, y se lo agradecemos—referenciado con sus variantes en Correas (166): 1) “Cobra buena fama y échate a dormir; cóbrala mala y no la perderás”; 2) “Cobra buena fama y échate a dormir, para perderla”; 3) “Cobra buena fama y échate a dormir; y mira no te duermas porque no la pierdas.” A raíz de la primera frase de este proverbio, el chiste irreverencioso del Sueño prolonga sus aserciones precedentes, según las que él “en pobres pajas / suele estar mejor hallado, / que no en las delicias blandas / de la pluma, porque tiene / por enemigos, en armas, / al cuidado de la honra / y al desvelo de la fama” (vv. 87-93).

¹⁷ Aunque el Sueño, para hacer un juego de palabras más, quizá pueda emplear el verbo “soñar” en el sentido de “dormir.” Véase Cummins: “The character Sueño plays on his own name once stating, ‘...tento gana / de hacer que todos me sueñen’” (118).

¹⁸ Véase Frutos: “La Muerte es imagen de la culpa y ésta de la sombra, de la nada” (267).

Compárese con VSS: “si al Hombre en su paz le asombra, / Sueño, que de Muerte es / imagen, Muerte después, / que es Culpa, y Culpa que es sombra” (OC 3, 1395a).

¹⁹ Compárese con Calderón, *EC*, vv. 254-60: Entendimiento “Quedó el Hombre sin sentido, / y durmió; ¿ya qué he de hacer? / Que aunque potencia del alma / soy, y ella, que mortal no es, / dormir no puede, este tiempo / que yace el Hombre también / estoy yo sin discurrir, / sin percibir ni entender.”

²⁰ Véase Cummins: “The allegorical figure Sueño, though his initial exchanges with the Padre de Familias may be witty, is an accomplice of Culpa. In truth, Sueño acts as an allegorist upon the other characters more so than Culpa, bringing sleep to Adán and those of the Natural Law and assigning the allegorical roles to Apostasía, Idolatría, and Judaísmo. [...] looking at the play as a whole, Sueño’s character is developed not as a *gracioso*, but rather as a figure opposing Padre de Familias. [...] Sueño, cast out by Padre de Familias, vows to avenge himself by disrupting the labor and allying himself with Culpa: a role that is unquestionably most serious and without *gracia*” (114).

²¹ Véase Cummins: “Just before the *auto*’s finale, Sueño does react to the mention of bread in a typically *gracioso* fashion” (114).

²² El personaje del Sueño, si bien presencia el Juicio Final (sus últimas palabras en el auto sirven para anunciarlo: “Seña es con que el Mayoral / sus obreros junta a hacer / cuenta con ellos a fin / de pagarlos mal o bien, / si sirvieron bien o mal,” vv. 1384-88), así como la apoteosis eucarística que clausuran el auto, no recibe ninguna condena por su actuación al lado de Culpa, quien, por su parte, se ve desterrada: “Huyendo de él, / la Culpa queda vencida” (vv. 1491-92).

²³ Cummins, a pesar de un fino análisis de la actuación hostil de Sueño, no se fijó en la alteración de la trayectoria dramática del personaje.

²⁴ Véase también Arellano, *s. v. sombras*: 1) “Imágenes, o símbolos que expresan de modo indirecto”; comp. VI, vv. 206-13: “mayormente si corriendo / aquella primera tez / de su corteza a las sombras / y figuras, de que ves / lleno el sagrado volumen, / noto que halla el que le lee / iguales lejos y visos / de su esperado placer”; RC, 1328: “porque la Suma, la Eterna / Justicia a su definido / tiempo quiere a las setenta / hebdómadas, abreviadas / a setenta y dos, que sea / reedificada otra vez / Jerusalén, y que en ella / cumplidas las Escrituras, / las visiones satisfechas / y declaradas las sombras / el Género Humano vea / que a redimirle el Ungido / Santo de los Santos venga, / cuyo Imperio restaurado / la opresa esclavitud vuestra, / por los siglos de los siglos / durará edades eternas.” HP, v. 849 (*Diccionario* 207). Véase también Gilbert (*Función dramática*).

²⁵ Véase Arellano, *s. v. sombras y lejos*: “son términos del arte de la pintura, que utiliza Calderón metafóricamente para indicar el modo de lectura alegórico.” AR, v. 364 (*Diccionario* 207).

²⁶ Véase Arellano, *s. v. sombras* : 2) “Son aquellas por las que los profetas de la Antigua ley vislumbraron la Nueva (*Hebreos*, 10, 1): ‘no teniendo la ley más que la sombra de los bienes futuros’” (*Diccionario* 207). Comp. HP, vv. 843-50: “No hay cosa / que yo más estime y quiera / que la Esperanza en que vivo / de que el prometido venga / a visitar a su pueblo / cumpliéndole la promesa / que en sombras dio hasta aquí a tantos / patriarcas y profetas; VI, vv. 206-13 [citado *infra*].”

²⁷ Véase *Hebreos*, 10: 1: “Porque la ley, teniendo la sombra de los bienes venideros, no la imagen misma de las cosas, nunca puede, por los mismos sacrificios que se ofrecen continuamente cada año, hacer perfectos a los que se acercan.”

²⁸ Véase Cummins: “As narratives expressly destined for allegorical interpretation, the parables contain the seed for polysemy and puns in their use of language” (117).

²⁹ Por su parte, Cummins analiza las rupturas de tono del personaje en relación con la presencia dramática de las entidades divinas: “Given the displacement of the parable by its

allegorical commentary, it should not surprise the reader that the *auto* does not have a *gracioso* as did the three New Testament plays. The telluric, suprarrealistic, and mundane existence of a Simplicio, Fará or Zafío is incompatible with the explicit allegorical representation of God the Father and God the Son on stage” (114). No nos parece una justificación suficiente para explicar la ambigüedad de nuestro personaje, ya que la presencia de las entidades divinas no le restan su procacidad a la figura de Sueño.

³⁰ Véase Vincent Martin: “A lo largo de los autos, el dramaturgo se atiene a la metáfora de rasgar o correr el velo para descubrir o representar los misterios ocultos que sólo confunden la razón natural. El autor extrae, cual lema de su técnica alegórico-sacramental, una idea clave en los escritos del Pseudo-Dionisio, a saber, la iniciación en los misterios de la revelación simbólica y anagógica de la Escritura: ‘este Rayo divino no podrá iluminarnos si no está espiritualmente velado en la variedad de sagradas figuras, acomodadas a nuestro modo natural y propio, según la paternal providencia de Dios’ [Pseudo-Dionisio Aeropagita, *Obras Completas* 120]” (66).

³¹ Véase Arellano, s. v. *noche*: “símbolo de muerte y pecado; con el pecado, la Naturaleza humana entra dentro del reino de las tinieblas. Para San Agustín, *La Ciudad de Dios*, libro XI, cap. 7, la noche es la separación por parte de la criatura de Dios: ‘Hemos de poder entender también convenientemente de alguna manera la tarde y la mañana de ese día. La interpretación sería que la ciencia de la criatura, en comparación con la del Creador, atardece en cierto modo y asimismo amanece y se hace mañana cuando ella se endereza a la alabanza y al amor del Creador por causa de la criatura.’ Ver Ausejo, Haag 1339: ‘la noche es símbolo de desgracia, de muerte y del tiempo del pecado y de la ignorancia que ha empezado para toda la humanidad después del pecado de Adán.’ *DOS*, v. 917.” Compárese con *DD*, vv. 941 y 949-51: “pues es la noche madre de la culpa. / [...] recogeré mi manto / para no ser, de horrores revestida, / por culpa ni por noche conocida” (*Diccionario* 160).

³² Jb, 14: 1-6 y 10-12: “El hombre nacido de mujer, corte de días, y hastiado de sinsabores, / Sabe como una flor y es cortado, y huye como la sombra y no permanece. / ¿Sobre éste abres tus ojos, y me traes a juicio contigo? / ¿Quién hará limpio a lo inmundo? Nadie. / Ciertamente sus días están determinados, y el número de sus meses está cerca de ti; Le pusiste límites, de los cuales no pasará. / Si tú lo abandonares, él dejará de ser; Entre tanto deseará, como el jornalero, su día. [...] Mas el hombre morirá, y será cortado; perecerá el hombre, ¿y dónde estará él? / Como las aguas se van del mar, y el río se agota y se seca, / Así el hombre yace y no vuelve a levantarse; hasta que no haya cielo, no despertarán, ni se levantarán de su sueño.”

³³ En el registro auditivo, la “consonancia” equivale a la fórmula “a dos visos” del registro visual. Véase Arellano, *s. v. dos visos*: “expresión frecuente en Calderón, que apunta el modo de lectura alegórico, en que se van sustituyendo los elementos del plano historial o plano de las letras humanas, por los elementos del plano de las letras divinas o plano alegórico. *DOS*, vv. 769-73” (*Diccionario* 77). Compárese con *MR*, vv. 184-87: “El clamor / a ambas luces haga igual / viso, ya que no esplendor, / con sólo un ¡ay! repetido.” Comp. *SH*, 341: “Mírale siempre a dos luces, / y verás que todo esto / va encaminado a que anda / aquí oculto y descubierto / algún misterio, que venga / a ser en los venideros / siglos, venciendo las sombras, / misterio de los misterios, / milagro de los milagros, / portento de los portentos, / y en fin, luz, verdad, y vida / del más alto sacramento.”

³⁴ La descripción metafórica de la muerte del Emanuel, en B1c, se constituye como un eco de esta primera evocación metafórica de la vida del hombre.

³⁵ Véase Cummins: “The use of New Testament parables does offer one significant difference from the Old Testament narrations in terms of allegorical interpretation. Not only do the parables originate in a sacred authoritative text, but an incipient form of their exegesis follows them, as a part of that text and sharing in its divine authority” (111).

³⁶ Véase *Génesis*, 1: 1-5: “En el principio creó Dios los cielos y la tierra. / Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se

movía sobre la faz de las aguas. / Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. / Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. / Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día.” Compárese con *NH*: “Despertad a la vida, mortales, / despertad, despertad a la vida, [...] Mortales, que del no ser / al Ser habéis de pasar, / ni os desconsuele el pesar, / ni os desvanezca el placer; / y pues el Sumo Poder / de Dios de nadie se olvida, / no el sueño el uso os impida / de los Bienes y los Males” (*OC* 3, 617b).

³⁷ Compárese con *DI*, vv. 319 sq., donde el Hombre y la Naturaleza Humana, sin la Fe, resultan ciegos y sordos.

³⁸ Véase *NH*: “¿Qué es lo que cae sobre mí / cuyo peso, no pequeño, / me ha despertado de un sueño / en que sin dormir dormí?” (*OC* 3, 618a).

³⁹ En un trabajo anterior estudiamos las funciones del sueño como vehículo de los designios divinos en *SH*, pero no nos detuvimos particularmente en la figura alegórica del Sueño. Remitimos a este trabajo para todo cuanto toca al funcionamiento dramático de los sueños en este auto. Véase Gilbert (“Funciones del sueño”).

⁴⁰ Véase, para las características del sueño bíblico, el artículo ‘Songe’ de J. M. Husser (Briend y Cothenet 1439-1544), y también la misma rúbrica en Vigouroux (1832-34), y Derville, Lamarche et Solignac (1054-66).

⁴¹ Véase Grimal s.v. *Morfeo*: “MORFEO: Es uno de los miles niños del Sueño (Hypnos). Su nombre (derivado del griego significando ‘la forma’) indica su función: está encargado de tomar la forma de seres humanos y de manifestarse a los hombres dormidos durante los sueños de éstos. Como la mayoría de las divinidades del sueño (dormir) y de los sueños (soñar), Morfeo tiene alas. Posee unas alas grandes y rápidas, que vuelan sin ruido, y lo llevan a los confines de la tierra en un instante. (Morfeo: Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 635 sq.)” (303). La traducción es nuestra.

⁴² Compárese con *MR*, vv. 284-88: “Y así, a vista de su error, / para cobrarnos, hagamos / una representación / del destierro del primero / Padre, [...]”. Ver también *SH*, vv. 290-96: “y es necesario que para / venir en conocimiento / que en el corto caudal nuestro, / del concepto imaginado / pase a práctico concepto, / hagamos representable / a los teatros del tiempo.”

⁴³ Véase, para lo que Calderón debe a su formación escolástica, Souiller (32-34 y 189-91). Sobre la cuestión del conocimiento, Souiller: “L’importance de la question de la connaissance, la nécessité d’une approche taxinomique et systématique des faits psychologiques, ainsi que la formation universitaire du dramaturge, tout semble contribuer à le faire se satisfaire de l’anthropologie thomiste adoptée par l’Université et l’Église dans leur grande majorité. Cependant, on a vu que les images et les allégories issues du platonisme, de même que l’apport d’Augustin, ont joué un rôle non négligeable dans l’œuvre calderonienne. C’est là un problème favori de la critique: Calderón est-il un pur scolastique ou un agustinien masqué?” (190-91).

⁴⁴ Véase Martin: “... es a partir de los sentidos corporales, tanto exteriores como interiores, que el hombre empieza a conocer. La formación de la idea consiste en la percepción sensorial de un objeto, que el hombre ve, oye, huele, gusta o toca [...]. El sentido exterior envía a la imaginación o fantasía esa ‘especie impresa sensitiva’ que había recibido la vista, el oído, el olfato, el gusto o el tacto, de tal modo que la imaginación pueda ver, etc., el ‘fantasma’ en su ausencia. La imaginación retiene y evoca esos ‘fantasmas’ y ofrece al entendimiento la ‘materialidad’ de las ideas universales. Luego, el ‘entendimiento agente’ abstrae y universaliza el fantasma, haciéndolo ‘inteligible’ y preparándolo para su conversión en idea” (31).

⁴⁵ Véase Martin: “...la noción escolástica de la representación, que asocia la *repraesentatio* con la imagen o la idea, considerándola un concepto de conocimiento analógico, una presentación sensorial o intelectual de un objeto ‘intencional’. [...] En Calderón, que es dramaturgo además de teólogo, la ‘representación’ trasciende el sentido tomista, pues no se

trata de la mera cuestión de ‘contener similitud’ (analogía de atribución) sino de crear una nueva correlación entre dos imágenes, y por lo tanto, entre la idea y la imagen, expresada por el ‘ingenio’ (analogía de proporcionalidad)” (33-34).

⁴⁶ Véase Martin: “El ejemplar, la idea o ‘concepto imaginado’ sirve como punto de partida para poner en escena el ‘representable objeto’ o ‘práctico concepto’, y el espectador es testigo de uno y otro concepto a la vez por medio de la alegoría” (34).

⁴⁷ Véase Martin: “El arte alegórico plasma la realidad inefable ‘en la cosa más usada’ (‘representable idea’), y exige una interpretación ‘conceptista’ que exprese las correlaciones entre la cosa y la ‘Inteligencia’ (‘concepto imaginado’)” (40).

⁴⁸ Véase *Diccionario de Autoridades*, s. v. *pasmo*: “Suspensión o pérdida de los sentidos y del movimiento de los espíritus, con contracción o impedimento de los miembros. [...] Metafóricamente vale admiración grande, que ocasiona como una suspensión de la razón y el discurso. [...] Se toma también por el objeto mismo que ocasiona la admiración o suspensión” (145). Es voz muy usada por Calderón para evocar la emoción que los sueños suscitan en las personas. Compárese con *SH*, 745 “en cuyo pasmo el sentido / absorto atender procura,” y *MR*, 667 “¡Segunda vez, segundo pasmo admiro!”

⁴⁹ Véase Souiller: “De l’évocation de ce réseau d’images [notamment celle du corps-prison platonicien], on peut tirer déjà deux conclusions provisoires: l’apparition d’un fort courant néo-platonicien et augustinien, qui vient s’ajouter à une approche plus scolaire prenant sa source dans l’œuvre d’Aristote ; ensuite, l’opposition entre un moi profond et essentiel (qui recouvre à peu près ce que l’*auto* appelle l’Âme), se manifestant dans le refus de se dissoudre dans l’extériorité et la superficialité, et un homme dépendant des sensations et des pulsions instinctives : vaniteux, curieux et irréfléchi, il est la proie des tentations multiples du monde” (187).

⁵⁰ Véase Husser: “Entre los sueños de origen natural, que se asimilan con la mentira y la ilusión, y los grandes sueños mandados por Dios, hay otros, para los que la tradición nunca se

preocupó por definir su origen, y que se revelan ‘verdaderos’ en su facultad de anunciar el porvenir. Estamos aquí en el ambiente propio del cuento y de la leyenda, donde la frontera entre lo humano y lo divino no necesita ser definida con precisión. A la vez que cumplen con la función de ‘profecía inicial’, estos sueños quedan muy próximos a la experiencia común de los sueños, y se hablará más fácilmente a propósito suyo de sueños premonitorios que de sueños alegóricos” (Citado en *Dictionnaire de la... Supplément* 1500).

⁵¹ Véase Martin: “Para el público, esta alegoría configura un laberinto exegético que abstrae el místico conocimiento de las acciones analógicas escenificadas en las tablas de la fe. Por consiguiente, la alegoría es a la vez un acto creador y un acto interpretativo. De ahí que la ‘representación’ de Calderón no se distinga de su ‘alegoría’, y ambas son inseparables del adjetivo usado por el dramaturgo para calificar este teatro, a saber, sacramental” (47). Véase también: “La puesta en escena tiene que hacer patente las cosas divinas ante los sentidos y percepciones humanas (*phantasmata*). De ahí que ‘representable’ venga a ser sinónimo de ‘visible’, pues para ‘rastrear lo inmenso’ el hombre necesita ‘un medio visible’ que le sirva de analogía, o, en este caso, de alegoría, signos dramático-sacramentales que exigen una interpretación para ‘venir en conocimiento’ de Dios” (56).

⁵² Es el caso en *MR, C B, PF, CI, SRP* y *SRS*, etc.

Obras citadas

Arellano, Ignacio. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Kassel:

Reichenberger, 2000.

---*Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2001.

Biblia, La Santa. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), Nashville: Holman Bible Publishers, 1990.

- Calderón de la Barca, Pedro. *La siembra del Señor*. Calderón de la Barca, P., *Obras completas, Autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Vol. 3, Madrid: Aguilar, 1987. 677-98.
- Sueños hay que verdad son* (1670). Ed. Michael D. Mac Gaha, Kassel: Reichenberger, 1997.
- El día mayor de los días*. Eds. I. Arellano y M. Zugasti, Kassel: Reichenberger, 2004.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627). Ed. Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid: Castalia, 2000.
- Cummins, William R. "Allegory and language in the 'autos sacramentales' of Calderón." Diss. State University of New York at Albany, Albany, 1988.
- Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil, Madrid: Gredos, 1990.
- Dictionnaire de la Bible*. Ed. F. Vigouroux. Paris: Letouzey & Ané, 1895-(...).
- Dictionnaire de la Bible (Supplément)*. Ed. Vigouroux, F., continuado por Briend, J. y Cothenet, E., Paris: Letouzey & Ané, 1996.
- Flasche, Hans. "Ideas augustinianas en la obra de Calderón." *Bulletin of the Hispanic Studies* 61 (1984): 335-42.
- Fletcher, Angus. *Allegory. The theory of a Symbolic Mode*. Ithaca :Cornell UP, 1964.
- Frutos, Eugenio. *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (C. S. I. C), 1981.
- Gilbert, Françoise. "Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)." *Criticón* 86, (2002): 159-96.
- "Funciones del sueño en un auto de Calderón: *Sueños hay que verdad son* (1670)." *Bulletin of the Comediantes* 57.2 (2005): 441-89.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la Mythologie*. Paris: PUF, 1969.

Ly, Nadine. *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1981.

Martin, Vincent. *El concepto de "representación" en los autos sacramentales de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2002.

Pépin, Jean. *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*. Paris: Etudes Augustiniennes, 1987.

Pérez de Moya, Juan. *Filosofía secreta*. Ed. C. Clavería, Madrid: Cátedra, 1995.

Rull, Enrique, ed. *La siembra del Señor*. Pedro Calderón de la Barca. *Autos Sacramentales*. Vol. II. Madrid: Biblioteca Castro, 1997. 541-87.

---*Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2004.

Souiller, Didier. *Calderón et le grand théâtre du monde*. Paris: PUF, 1992.

Vigouroux, Robert. "Songe". *Dictionnaire de la Bible*. Paris: Letouzey, 1912. 1832-34.

Vitse, Marc. "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*," *El escritor y la escena VI*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998. 45-63.

Resumen

Este artículo analiza la ambigüedad del personaje alegórico de Sueño en dos autos sacramentales de Calderón, *La siembra del señor* y *Sueños hay que verdad son*. En el primero, la figura de Sueño, connotada como 'acto de dormir', se alía con la Culpa para contrarrestar la instauración de la Edad de Gracia. Pero con la muerte de Emanuel y la llegada de la Ley Nueva, el personaje se vuelve la voz anunciadora del advenimiento de la Edad de Gracia. En *Sueños hay que verdad son*, el Sueño figura el 'acto de soñar', que aparece primero como negativo, y luego como el vehículo de los designios divinos. La ambigüedad de la figura alegórica, a veces sinónimo de ceguera y muerte, y otras de revelación divina, estriba en la polisemia del propio concepto.

This article analyzes the ambiguity of the allegorical character of Sueño in two sacramental plays of Calderón, *La siembra del señor* and *Sueños hay que verdad son*. In the first one, the Sueño character, conceived as 'sleeping', forms an alliance with Fault to impede the establishment of the Age of Grace. But with the death of Emanuel and the arrival of the New Law, the character becomes the herald of the Age of Grace. In *Sueños hay que verdad son*, Sueño embodies the 'act of dreaming', that first appears negative, and later as the vehicle of a divine project. The ambiguity of the allegorical figure, sometimes associated with blindness

and death, and sometimes with divine revelation, derives from the polysemy of the world itself.